

Nowa Galeria Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie

Zbiory sztuki średniowiecznej w Muzeum Narodowym w Warszawie pochodzą w większości z okresu późnego średniowiecza (XIV–XVI w.), z terenów Europy Północnej i obejmują niemal wyłącznie przedmioty użytku kościelnego. Zgromadzone tu dzieła obrazują różne funkcje takich obiektów. I to jest pierwszym wątkiem nowej narracji muzealnej realizowanej w nowo otwieranej galerii.

Założenia teoretyczne nowej ekspozycji

W nowej, formującej się dopiero, historii sztuki, zainicjowanej w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku i rozwijanej na początku obecnego stulecia, zaczyna dominować hasło „powrotu do rzeczy” (Bruno Latour, Ewa Domańska). Wyznacza ono odejście od „zwrotu lingwistycznego” i jego konsekwencji postmodernistycznych – poststrukturalizmu, intertekstualności, dekonstrukcji – poddanych zasadzie konstruktoryzmu językowo-semiologicznego. Wedle tego dawnego poststrukturalistycznego podejścia to język opisu badacza konstruuje, czyli ustanawia zjawiska kultury, zdarzenia i artefakty z przeszłości. Nie autor dzieła z przeszłości wytworzył je raz na zawsze, lecz wytwarza się ono (odtwarza) stale na nowo w procesie każdorazowego odbioru, zdeterminowanego możliwościami odbiorcy, badacza, historyka – zwłaszcza jego językiem, tym, jak nazwie i określi owe zdarzenia i artefakty. To historiografia pisze historię, sama historia nie istnieje. Istnieje tylko przeszłość – zaginiona rzeczywistość przeszłości, miniony świat zdarzeń, po którym pozostały tylko relacje i świadectwa (zabytki: artefakty i ekofakty), a do którego nie mamy już bezpośredniego dostępu. Nowe tendencje w naukach historycznych – składające się na antyantropocentryczną formację, zwaną posthumanizmem (posthumanistyką) – wyznaczają wyraźny odwrót od tekstualności, czyli traktowania obiektów kultury jako tekstów kultury. Szuka się funkcjonalnej sprawczości przedmiotów i wszelkich bytów współkształtujących środowisko człowieka. Bruno Latour – „papież” nowej posthumanistyki – widzi cywilizację ludzką jako sieć powiązań rzeczy (w tym przedmiotów sztuki) z ludzkimi instytucjami, obyczajami, rytuałami. Obiekty sztuki jako rzeczy mają sprawczość (ang. *agency*) w formowaniu środowiska ludzkiego, które przez ich aktywną obecność (ich funkcję „aktora”, „agenta”, czyli czynnika działającego – łac. *agens*) staje się środowiskiem wspólnym dla ludzi i nie-ludzi (ang. *non-humans*): rzeczy, aparatów i mechanizmów, zwierząt, formacji świata roślinnego (ot, choćby: lasu, drewna, deski obrazu i materiału rzeźby). Podmiotowość i sprawczość człowieka – oczywista dla dotychczasowej tradycji nauk humanistycznych – nie wystarcza już, by opisać zależności człowieka w środowisku. Świat człowieka jest wszak zarazem światem przedmiotów, a co za tym idzie technik i technologii, materiałów mineralnych, organicznych i syntetycznych. Przedmioty, najpierw rzecz jasna wytworzone przez człowieka, wkrótce zyskują autonomię działania i wywierają realny wpływ na ludzkie czynności, rytuały, instytucje. Wymuszają je, determinują, ograniczają albo rozwijają. Są sprawcze.

Jeśli tak właśnie – od strony ich sprawczości – spojrzeć na obiekty sztuki późnośrednio-wiecznej, to szczególnie ważne jest, by oddać w ekspozycji możliwe funkcje tych przedmiotów, pierwotne i wtórne. Pokazać, jak działał tryptyk, pentaptyk, poliptyk jako nastawa ołtarzowa, a jak funkcjonował mały dyptyk modlitewny. Zasugerować (o ile to możliwe w gablotowym z konieczności trybie prezentacji muzealnej), że wiele z przedmiotów – księgi, relikwiarze, ostensoria, cyboria, kielichy – branych było do ręki i manipulowanych, że więc były aparatami i mechanizmami. Że obrazki dewocyjne i relikwiarze były dotykane, pieszczone, całowane. Że krucyfiksy, wisząc często wysoko, oddziaływały na odbiorcę przemieszczającego się we wnętrzu kościoła ku ołtarzowi głównemu lub ku jednej z bocznych kaplic. Że tryb otwierania skrzydłowych nastaw ołtarzowych działał na widza bardzo zmysłowo, uruchamiając proces zachowań rytualno-liturgicznych. Że grupy figur w ramach Drogi Krzyżowej, zaaranżowane przestrzennie, wymuszały rodzaj modlitwy budującej w wiernych poczucie utożsamienia z cierpiącym Chrystusem. Oczywiście, wszystkiego tego nie da się pokazać w warunkach muzealnych, ale system rozłożenia, grupowania i wydzielania obiektów (wspomózony systemem informacji tekstowej w stanowiskach komputerowych w poszczególnych salach) powinien sprzyjać refleksji o funkcjach i sposobach niegdysiejszego operowania przedmiotami sztuki, artefaktami. Niemal wszystkie obiekty można obejść, okrążyć, lub przynajmniej obejrzeć od tyłu; system instalacji podkreśla bliskość prezentowanych dzieł wobec widza, tak by zdawało mu się, że może (choć *de facto* nie może) ich dotknąć. Ważne jest przy tym ukazanie materii tych dzieł, także ich rewersów, odwroci, nieopracowanych i ujawniających surowe drewno bądź inny materiał. To akcentuje status tych przedmiotów jako rzeczy istniejących między materią a formą artystyczną.

Drugi wątek w ekspozycji sztuki średniowiecznej stanowi odrzucenie tradycyjnego modelu „narodowych” szkół i centralistycznych ośrodków kulturowo-państwowych na rzecz modelu trans-„narodowości”, transpaństwowości, transregionalizmu i wieloregionalności. Dawna historia sztuki utrwaliła schemat narracji rozwojowej według kategorii *centrum* – *peryferie*. Wedle niego sztuka powstaje w ważnych państwowych centrach – stolicach administracji, siedzibach dworów, ośrodkach władzy patrycjatu miejskiego, w przypadku późnego średnio-wiecza – w stolicy monarchii francuskiej, Paryżu; w burgundzkim Dijon i metropoliach niderlandzkich: Gandawie, Brugii Brukseli; w cesarskich stolicach Rzeszy: Pradze i Wiedniu, czy też miastach cesarskich, jak Norymberga, i potężnych południowoniemieckich ośrodkach handlu i bankierstwa, jak Augsburg i wspomniana Norymberga, oraz centrach hanzeatyckich: Lubece, Hamburgu, Gdańsku; w stolicach państw, księstw lub biskupstw, np. Krakowie czy Wrocławiu. Przepływ wzorów i kierunek rozwoju są opisywane jako schemat odśrodkowy, promieniujący z centrum na peryferia.

Ten przebrzmiały już dzisiaj model fałszuje przeszłość, nie pozwalając jej widzieć w całym bogactwie wzajemnych nawiązań i odniesień, nawarstwiania się wielorakich wpływów. Co więcej, deprecjonuje regiony położone niecentralnie, na obrzeżu głównych ówczesnych potęg politycznych, jako peryferyjne, a zatem gorsze. Tymczasem te regionalne krajobrazy kulturowe mogły być i bywały często równie ważne i znaczące pod względem artystycznym co tzw. główne centra, czego dowodzą przykłady Śląska w stuleciach XV i XVI oraz Prus Krzyżackich, Pomorza i Gdańska od XIV do XVI wieku. Historia sztuki poddała takie obszary ideologii „kolonizacji” kulturowej. Jeśli je w ogóle dostrzegała, to zawsze kwitowała ich dokonania jako wynik wpływu płynącego z zewnątrz, z któregoś z europejskich centrów. Sztukę Śląska wtłoczyła w ramy kolejnych okresów, w których dominowały wzory pochodzące z ogólnoeuropejskich ośrodków artystycznych – początkowo Pragi, potem Norymbergi. A gdańską ograniczyła do wpływów



sztuki miast niderlandzkich lub hanzeatyckich. W tej optyce po pierwsze giną rozmaite szczegółowe impulsy oddziaływań i zapożyczeń ze sztuki i n e j niż centralna dla Europy Północnej danego czasu (więc na przykład to, że *Ołtarz świętej Barbary* Wilhelma von Aachena jest wynikiem sprzężenia tradycji kolońsko-nadmozańskiej z formułami malarstwa frankońsko-bawarskiego, zwłaszcza norymberskiego, a nie tylko wynikiem sfetyszyzowanego „wpływu niderlandzkiego”, traktowanego jak historiograficzny klucz interpretacyjny „do wszystkiego”). Po drugie – co jeszcze ważniejsze – ginie swoistość i autonomia artystyczna danego regionu. Sztuki Śląska około 1450–1530 na przykład nie da się sprowadzić tylko do recepcji wzorów niderlandzkich przefiltrowanych przez malarstwo norymberskie lub południowoniemieckie, a tym samym do odejścia od wzorów sztuki praskiej i czeskiej lat około 1390–1430. Ważne są w niej wewnątrzregionalne zależności między dokonaniem

il. 1 | fig. 1

Maria tronuująca z Dzieciątkiem, tzw. Madonna z Ołoboku
| *The Virgin and Child Enthroned*, known as *Madonna of Olobok*,
Francja lub południowe Niemcy | France or southern Germany,
koniec XII lub początek XIII w. | late 12th or early 13th century

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 2 | fig. 2

Piękna Madonna z Wrocławia | *Beautiful Madonna from Wrocław*,
Wrocław (?), ok. | c. 1390

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 3 | fig. 3

Poliptyk Grudziądzki
 Polyptych from
 Grudziądz / Graudenz,
 Pomorze | Pomerania,
 ok. c. 1390

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

poszczególnych warsztatów wrocławskich, legnickich, świdnickich, żagańskich, nyskich itp. W historiograficznej konstrukcji „centrum–peryferie” niknie lokalność, indywidualność, jedynostkowość danej formacji artystycznej. Przestaje np. być widoczna specyfika sztuki śląskiej z okresu 1460–1530, polegająca na niemal masowym produkowaniu tak wielu wielkoformatowych, czasem kolosalnych, wielotablicowych, rozkładanych, dwu- i czteroskrzydłowych retabulów, o niezwykle rozbudowanej, wielopizodycznej narracji historycznej na skrzydłach zderzonej z statuarycznymi, kultowymi figurami w części środkowej oraz z bogatą oprawą maswerkową i rzeźbiarską. To zjawisko jest tak powszechne w tym regionie i tak dobitnie zaznaczające się w ponadregionalnej panoramie północnoeuropejskiej, że nie da się sprowadzić do kategorii zwykłej rodzimości, „wernakularyzmu”. Musi wynikać z ważnych historycznych okoliczności, m.in. z potrzeby propagandy religii katolickiej po wojnach husyckich, a zarazem z potrzeby udowadniania prestiżu wielkich miast w konkurencji z dawnymi ośrodkami władzy nad Śląskiem i na Śląsku: z praskim dworem cesarskim, wrocławsko-nyskim dworem biskupim, dworami tracących na znaczeniu lokalnych książąt.



Z drugiej strony, tradycyjna historia sztuki posługująca się narracją centralistyczno-peryferyjną dziwi się bardzo, jeśli odkrywa w kulturze niecentralnego regionu wysoką świadomość teoretyczną artystów, wirtuozerski poziom wykonawstwa, zmysł iluzji, czyli to, co przynależeć ma „wielkim mistrzom” z głównych europejskich centrów dworskich lub wielkomiejskich, a nie jakimś lokalnym wytwórcą. I to dlatego wciąż patrzy się na świetny, świadomie odrzucający jaskrawą polichromię i złocenie, relief Jakoba Beinharta *Święty Łukasz malujący Marię* jako na odbicie inwencji z ówczesnych centrów sztuki północnoeuropejskiej – odbicie pomysłów Tilmana Riemenschneidera ze Szwabii (Würzburga) i Wita Stosza (Veita Stoßa, Wita Stwosza) z Frankonii (Norymbergi). Tymczasem niewykluczone, że wrocławski mistrz wcale nie musiał zapożyczać formuły monochromatyzmu, że sam, równolegle

il. 4 | fig. 4

Mistrz Ukrzyżowania z Rimini | Master of the Rimini Crucifixion, *Trzy Marie*, fragment grupy Ukrzyżowania z rzeźbiarskiej nastawy ołtarzowej | *Three Marys*, detail of a Crucifixion group from a sculpted reredos, ok. | c. 1430

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 5 | fig. 5

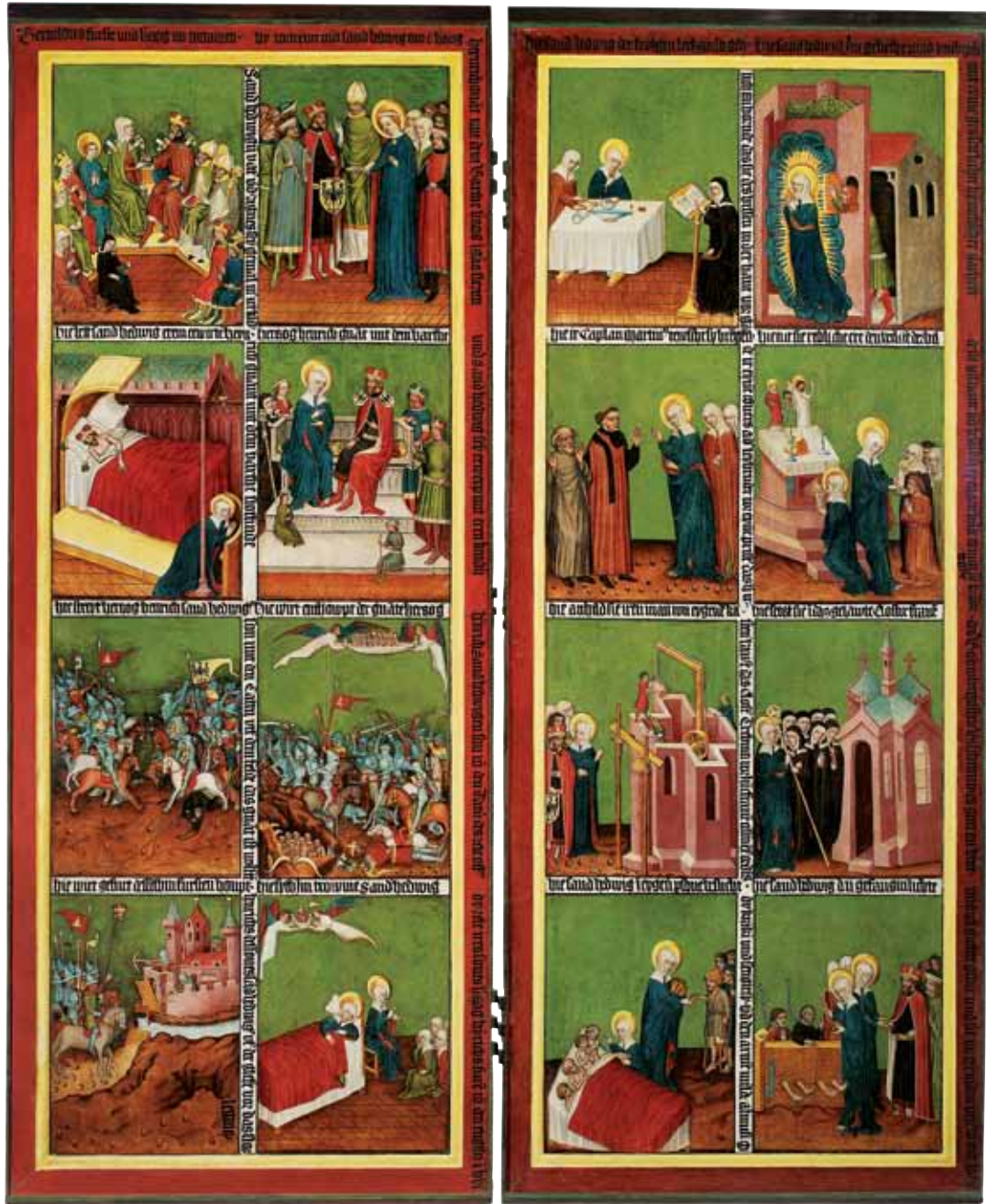
Chrystus Ukrzyżowany z kościoła Bożego Ciała | *The Crucified Christ* from the Corpus Christi Church, Wrocław, ok. | c. 1360

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 6 | fig. 6

Legenda świętej Jadwigi
 Legend of Saint Hedwig,
 Wrocław, ok. c. 1430

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie



wobec wspomnianych artystów południowoniemieckich, do niej doszedł, chcąc przekonać widza, że ma do czynienia tylko z materialnym przedmiotem rzemiosła i dziełem kunsztu przedstawiającym święte osoby i wyrabiane przez nie relikwie (cudowną tunikę Jezusa oraz cudowny obraz Madonny), a nie widzi tych osób i relikwii, więc winien oddawać cześć samym osobom, a nie rzeczy, jaką jest ów relief. Ta koncepcja „prawdy materiału” przeciwstawionej



il. 7 | fig. 7

Mistrz Ołtarza Świętej
Barbary (Wilhelm von
Aachen) | Master of the
Saint Barbara Altarpiece
(Wilhelm von Aachen)
Ołtarz świętej Barbary
| Altarpiece of Saint
Barbara, Wrocław, 1447

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

„prawdzie sakralnej” (stanowiącej tylko reprezentację, a nie uobecnienie) występuje w sztuce XV wieku dość powszechnie (u malarzy niderlandzkich i niemieckich, w burgundzkiej i niderlandzkiej rzeźbie kamiennej, np. u Clausa Slutera i jego następców, w rzeźbie z brązu itp.), toteż u Beinharta nie musi być wcale zapożyczeniem od Riemenschneidera. Może być inwencją własną wybitnego, choć „lokalnego”, artysty.

Uczyniona osnową galerii historia sztuki regionów i historia transregionalna jest także przeciwwagą dla ciężenia lub nalotu postaw nacjonalistycznych, wpisanych w tradycyjny model centralistycznej historii. Owo rzekomo „absolutne” (traktowane niczym paradygmat historiograficzny) zdominowanie mapy artystycznej ówczesnej Europy Północnej przez „czołowe centra” – Paryż, Pragę czy Norymbergę wzięło się właśnie z zajęcia tego rodzaju stanowiska. Nauka francuska drugiej połowy XIX wieku (Louis Courajod i in.), niewątpliwie z pobudek nacjonalistycznych, wszedłszy w konkurencję z italoceentrycznym modelem wazariańskiej historii sztuki, wylansowała galloceentryczny, frankoceentryczny wzorzec sztuki: w roli miernika wszelkiej doskonałości w dziejach postawiono sztukę karolińską, romańską oraz klasyczny gotyk jako wytwory z gruntu francuskie, przeciwstawione włoskiemu renesansowi. Dla późnego średniowiecza i wczesnego renesansu modelem wyjściowym stała się przeto sztuka burgundzka (Claus Sluter w rzeźbie, Jean Malouel w malarstwie) lub paryska około 1400 (frankoflamandzkie malarstwo braci Limburg, Mistrza Boucicaut, Mistrza Rohan i in.), Niemcy (Kurt Gestenberg i in.), znów nacjonalistycznie i w nawiązaniu jeszcze do



il. 8 | fig. 8

Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem | *The Annunciation with the Unicorn Polyptych*, Wrocław, ok. 1480

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

Goethego (katedra w Kolonii jako arcydzieło niemieckości), w roli tego miernika kazali widzieć *Sondergotik* – późny gotyk uznany za z ducha germański, arcyniemiecki. Niemiecki musiał być też (wedle Hansa Börgera i Wilhelma Pindera) styl miękki lub piękny (*Weicher / Schöner Stil*) z około 1390–1420, a zwłaszcza styl Pięknych Madonn, które wykonać musiał jeden teutoński geniusz – wykoncypowany przez historyków Mistrz Pięknych Madonn, a jego rzekoma działalność musiała zostać osadzona w niemieckim obszarze kulturowym: w rejonie Salzburga lub Państwa Krzyżackiego. Czesi (Albert Kuttal, Jaroslav Pešina, Jiří Fajt) chętnie promują bohemocentryczną genezę późnego gotyku w Europie Środkowej i Środkowo-Wschodniej, akcentując fundamentalną rolę cesarza Karola IV Luksemburskiego i jego praskiego ośrodka



dworskiego i spierając się z Niemcami o czeskość bądź niemieckość sztuki Luksemburgów (Karola IV i Wacława III), rzeźby i architektury Parlerów, kręgu Mistrza Pięknych Madonn, stylu miękiego i pięknego w malarstwie (Mistrz z Wyższego Brodu, Mistrz z Trzebnia). Dodajmy żywe do niedawna, acz zupełnie fałszywe, wierzenia uczonych w polskość „Wita Stwosza” – norymberskiego, czynnego też w Krakowie, Wita Stosza. Wyjściem z zakłętego kręgu nacjonalizmów i ich prób kolonizowania dawnej kultury regionalnej jest mapa sztuki późnośredniowiecznej ujęta bardziej jak sieć niż jako pajęczyna. Sieć wielu równoważnych i równomiernie rozmieszczonych miejsc produkcji sztuki, nakładająca się na opisaną na początku sieć powiązań rzeczy (przedmiotów sztuki) z ludzkimi instytucjami, obyczajami, rytuałami.

Przegląd rozmaitych funkcji przedmiotów średniowiecznej sztuki otwierają w pierwszej sali galerii fragmenty architektonicznej dekoracji rzeźbiarskiej z XII–XIV wieku (kapitele kolumn). Po nich następują samodzielne, oderwane od architektury posagi i figury kultowe (począwszy od najwcześniejszego zachowanego przykładu

il. 9 | fig. 9

Pietà, Kraków | Kraków, ok. c. 1450

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 10 | fig. 10

Maria z Dzieciątkiem oraz święte Felicyta i Perpetua | *The Virgin and Child with Saints Felicity and Perpetua*, Wielkopolska | Greater Poland, ok. c. 1525

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 11 | fig. 11

Trójca Święta (*Pietas Patris*) | *The Holy Trinity* (*Pietas Patris*), Gdańsk, ok. c. 1435

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

z terenu Polski – Marii tronującej z Dzieciątkiem, tzw. *Madonny z Ołoboku* z końca XII lub początku XIII w. – il. 1, po posąg *Pięknej Madonny* z Wrocławia z ok. 1390 roku – il. 2 oraz figury Marii i świętych z XV w.), które stawiano na ołtarzach lub na konsolach przy ścianie kościoła lub jego kaplicy. Wizerunki Marii trzymającej w ramionach Dzieciątko (np. *Piękne Madonny*) oraz Marii oplakującej ciało Chrystusa trzymane na kolanach (*Pietà*) znajdowały się najczęściej przy ścianie, w nawach albo kaplicach kościoła, ustawione na wspornikach albo w niszy, rzadko na ołtarzu. Za i nad mensą (stołem) ołtarza umieszczano nastawę ołtarzową (*retabulum*), ilustrującą ważne treści dogmatyczne lub doktrynalne, na Północy Europy ujętą najczęściej w kształt skrzydłowego tryptyku lub pentptyku (il. 3). Na tzw. belce tęczowej u wejścia do części ołtarzowej kościoła (do prezbiterium lub chóru ołtarzowego), a rzadziej na ścianie prezbiterium, nawy albo kaplicy bocznej, montowano krucyfiksy (wizerunki Chrystusa na krzyżu – il. 5) i figuralne grupy Ukrzyżowania (krucyfiks z asystą Marii i św. Jana Ewangelisty, czasem też Marii Magdaleny). Z ołtarzem związane były sprzęty liturgiczne takie jak ostensoria (do demonstrowania hostii; późniejsze monstrancje), cyboria (do przechowywania hostii i komunikantów) oraz relikwiarze, trzymane w skarbcach kościelnych i wystawiane podczas liturgii i uroczystości świątecznych na ołtarzu. Nieodzowną częścią wyposażenia kościoła była chrzcielnica (jak ta pokazywana na początku trzeciej sali). W kaplicach i nawach bocznych wystawiano fundowane przez osoby prywatne epitafia (obrazy upamiętniające zmarłych, jak *Epitafium Barbary Polani* w pierwszej sali czy epitafia wywieszone w końcu drugiej sali galerii) oraz tablice wotywno – dziękczynne (tablica z *Chrystusem Bolesnym* z Brzegu) albo

upamiętniające bractwo cechowe (tablica ze *Zwiastowaniem* z kaplicy gildii malarzy wrocławskich). Tam też najczęściej umieszczano tablice ze scenami narracyjnymi, głównie z żywotów świętych (*Legenda świętej Jadwigi* w pierwszej sali – il. 6), ale szczegółowa, wieloepizodyczna opowieść często występowała również na polach skrzydeł tryptyków i poliptyków ołtarzowych (np. kwatery poliptyków z Grudziądza, w pierwszej sali – il. 3, oraz z Legnicy i Strzegomia, w drugiej).

Sumaryczny opis sal ekspozycyjnych

Dzieła w pierwszej sali galerii ukazują międzynarodowy, ponadregionalny charakter sztuki 2. połowy XIV wieku (np. grupa *Madonn na Lwie*) oraz sztuki końca XIV i początków XV wieku (tzw. styl międzynarodowy ok. 1400, zwany też gotykiem dworskim albo stylem pięknym). Utrzymane w podobnej formie, powstawały one w bardzo różnych środowiskach: w Czechach i na Śląsku, południowych Niemczech i Austrii, na obszarze Państwa Krzyżackiego, w tym w Gdańsku i na Pomorzu, w Burgundii i Niderlandach oraz w Anglii i Hiszpanii.

W kolejnych salach przedstawiona jest sztuka lat 1440–1530 z trzech ważnych regionów Europy Środkowej: najpierw Śląska, potem Małopolski, Kujaw i Wielkopolski, na końcu Gdańska, Prus i Pomorza.

Prezentacja sztuki śląskiej dzieli się na trzy części. Najpierw (na początku drugiej sali galerii) ukazuje ona oderwanie malarstwa i rzeźby wrocławskiej z lat 1440–1460 od wpływu ośrodka czesko-praskiego i sztuki stylu pięknego na rzecz transregionalnej formuły „realizmu niderlandzkiego”, zapośredniczonego przez południowe Niemcy (*Ołtarz świętej Barbary* – il. 7, *Tryptyk Ukrzyżowania fundacji Petera von Wartenberga*, rzeźby z kręgu Hansa Multschera).

W drugiej części (nadal w drugiej sali) przedstawia ona rozkwit śląskich, głównie wrocławskich, warsztatów z okresu 1460–1480, produkujących okazałe, wielotablicowe i wielofiguralne, malarsko-rzeźbiarskie nastawy ołtarzowe (*Poliptyk Zwiastowania z Jednorożcem* – il. 8, *Poliptyk z Legnicy*, *Poliptyk ze Strzegomia*).

Trzecia część (już w sali trzeciej) ukazuje kontynuację tego zjawiska na Śląsku w okresie 1480–1530, ale też ówczesne bogactwo różnych formuł i funkcji sztuki: dewocyjne, modlitewno-instruktażowe tablice dydaktyczne (*Alegoria Chwały Marii – Corona Beatissimae Virginis Mariae*); modlitewno-ołtarzowe reliefy (np. *Święty Łukasz malujący Marię* Jakoba Beinharta); tablice wotywnie i epitafia, które cieszyły się niezwykłą popularnością wśród patrycjatu i bogatego mieszczaństwa, fundującego je dla kościołów miejskich; imitujące relikwie wizerunki głowy św. Jana Chrzciciela na misie (patrona Wrocławia i Śląska), okazałe krucyfiksy ze ścian i belek tęczowych (jak ten z warsztatu Michaela Pachera, niegdyś wiszący w katedrze wrocławskiej), czy wreszcie aranżowane niczym w spektaklu zestawy figur tworzących Drogę Krzyżową (*Droga Krzyżowa* z kaplicy Krappów przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu, ok. 1492).

Prezentacja sztuki Krakowa i Małopolski oraz Kujaw i Wielkopolski z okresu 1440–1520 jest wprawdzie niewielka, ale dobrze ukazuje zmianę formuły stylowej z interregionalnego stylu pięknego (tablica malarska *Pietà* – il. 9) na niemiecko-niderlandzką konwencję realizmu (*Tryptyk świętego Stanisława Biskupa*, tzw. *Tryptyk z Pławna*, *Maria z Dzieciątkiem* oraz *święte Felicyta i Perpetua* – il. 10). Tak jak w innych zespołach dzieł w galerii, tak i tu ujawniają się główne typy funkcjonalne sztuki późnośredniowiecznej: skrzydłowe retabulum ołtarzowe, rzeźbiarsko-malarskie (*Tryptyk z Pławna*) lub czysto malarskie (*Maria z Dzieciątkiem i świętymi*, tzw. *Tryptyk z Wołowca*), wielka tablica malarska z nastawy ołtarzowej, służącej celom kultowym (*Maria z Dzieciątkiem* oraz *święte Felicyta i Perpetua*), tablica dewocyjna do modlitwy prywatnej lub modlitwy i sprawowania nabożeństwa w gronie bractwa religijnego w kaplicy kościelnej (*Pietà*),



il. 12 | fig. 12

Jan de Molter i warsztat (rzeźba), Joos van Cleve i warsztat (malowidła) | Jan de Molter and workshop (sculpture), Joos van Cleve and workshop (paintings), *Polyptyk świętego Rajnolda* | *Saint Reinhold's Polyptych* Antwerpia | Antwerp, przed 1516 | before 1516 (skrzydła zamknięte) | (wings closed)

fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

epitafia i tablice wotywno-komemoracyjne z wizerunkami fundatorów adorujących osobę świętą (*Maria z Dzieciątkiem i biskupem Janem Lubrańskim*). Stan zachowania niektórych dzieł nie jest najlepszy, ale pozwala za to poznać etapy powstawania malowidła średniowiecznego, niewidoczne w dobrze zachowanych obrazach. Można tu gołym okiem zaobserwować kolejne warstwy normalnie ukryte pod farbami: od powierzchni deski jako podłoża obrazu, przez kładziony na nią grunt kredowo-klejowy, po podrysowanie kompozycji, na które finalnie nakładane były temperowe lub olejne farby (zob. kwatery *Zaśnięcie Marii* z tzw. *Tryptyku z Sienna*).

Ostatni człon galerii stanowi pokaz sztuki Gdańska, Pomorza i Prus oraz północnego obszaru hanzeatyckiego z okresu 1430–1520. Malarstwo tego regionu wyraźnie powiązane jest z ośrodkami niderlandzkimi, i to od początku swego rozwoju (*Trójca Święta* z kościoła Mariackiego w Gdańsku z ok. 1430–1440, il. 11). Pokazują to zjawisko okazałe retabula ołtarzowe z Gdańska i okolic oraz z Hamburga. *Tryptyk Jerozolimski* (ok. 1497–1500) powstał



w niderlandzkim lub niderlandyzującym warsztacie z rejonu północnoniemieckiego (west-falsko-nadreńskiego?). Z pracowni Absolona Stummego w Hamburgu pochodzą skrzydła ołtarza katedry hamburskiej (1499), także oparte na wzorach niderlandzkich. Bezpośrednimi importami z południowych Niderlandów są monumentalny *Poliptyk z Pruszcza* (ok. 1515), wykonany w snycersko-rzeźbiarskiej pracowni brukselskiej i warsztacie malarskim Colijna de Coter, oraz *Poliptyk świętego Rajnolda* (il. 12-13) z kościoła Mariackiego w Gdańsku (1515-1516), wyrzeźbiony w warsztacie Jana de Moldera i dekorowany malarsko w warsztacie Joosa van Cleve w Antwerpii. To przykłady takiej produkcji na eksport w ośrodkach barbanckich, wysyłających retabula na obszar całej Europy, w tym do Gdańska i na Pomorze, dokąd napłynęła w latach 1500-1530 cała fala takich importów.

il. 13 | fig. 13

Jan de Molder i warsztat (rzeźba), Joos van Cleve i warsztat (malowidła)
 | Jan de Molder and workshop (sculpture), Joos van Cleve and workshop (paintings), *Poliptyk świętego Rajnolda* | *Saint Reinhold's Polyptych*, Antwerpia | Antwerp, przed 1516 | before 1516 (skrzydła otwarte) | (wings open)
 fot. | photo © Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie